

# DISERTACIÓN BIBLIOGRÁFICA SOBRE EL CUBISMO DURANTE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO  
*Universidad de Málaga*

## RESUMEN

La historiografía cubista desarrollada a lo largo de los años sesenta y setenta insiste en fechar el desarrollo del movimiento entre 1907 y 1914. Sin embargo, esta datación, dando por hecho que el estallido de la guerra dispersa a artistas y marchantes, pasa por alto una realidad que algunas publicaciones de los años ochenta y posteriores tratan de poner en evidencia: la continuación del cubismo por parte de una serie de artistas ya cubistas con anterioridad a la guerra y de la talla de Juan Gris, Georges Braque o Fernand Léger, a los que se unen otros que aportarán nuevas vías de investigación como son Jacques Lipchitz o Henri Laurens, todos ellos al amparo de un joven marchante francés, Léonce Rosenberg, y su galería *L'Effort Moderne*.

## ABSTRACT

The history of Cubism established during the nineteen sixties and seventies that the movement developed between the years 1907 and 1914. This date however, due to the outbreak of the war, which meant that artists and art-dealers were dispersed around the world, ignores a fact which some publications during the nineteen eighties attempted to point out: the continuation of cubism by certain artists who had already been cubists before the war such as Juan Gris, Georges Braque or Fernand Léger, in addition to others who were to join them and contribute new lines of investigation such as Jacques Lipchitz or Henri Laurens, all of whom were supported by a young French dealer, Léonce Rosenberg and his gallery *L'Effort Moderne*.

PALABRAS CLAVES: Cubismo, Historiografía.

KEY WORDS: Cubism, Historiography.

Diversas y enormemente amplias pueden ser las vías de investigación que se nos abren cuando hablamos de cubismo, así como enormemente vasta es la bibliografía que se ha dedicado al tema desde la propia época de formación del movimiento hasta nuestros días. Sin embargo, y aunque parezca imposible, aún hay reductos poco estudiados dentro del marco del cubismo. Sin salir del París que lo vio nacer, sin lugar a dudas no será la *época heroica* del cubismo la que esté falta de investigación; y por el contrario no podemos decir lo mismo de lo

acaecido entre sus protagonistas a partir de 1914. La historiografía cubista parece haber coincidido en fechar la vida de este movimiento artístico entre 1907 y 1914. Como consecuencia del estallido de la guerra, algunos de los artistas, no sólo cubistas, sino integrantes del más general movimiento de vanguardia se ven obligados a marchar al frente; otros, más afortunados, consiguen desplazarse a lugares de Francia menos asediados, volver a sus países de origen o llegar a España, país neutral en el conflicto. Por su parte, el movimiento cultural parisino se ve igualmente afectado: al cierre de galerías se suma el cese de actividades comerciales por parte de algunos marchantes y notablemente las de Daniel Henry Kahnweiler<sup>1</sup>, quien había defendido el cubismo durante los años previos a la guerra llegando a aglutinar bajo contrato a Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris y Fernand Léger, y que dada su nacionalidad alemana<sup>2</sup> se ve obligado a abandonar París precipitadamente dejando allí todos sus bienes.

Es precisamente la preponderancia de estas figuras dentro del cubismo y la coincidencia de que los cuatro trabajasen contratados por Kahnweiler lo que ha hecho que se considerase que el cubismo había llegado a su fin: el marchante alemán se instala en Suiza y poco después rompe las relaciones comerciales con éstos ante su imposibilidad de mantenerlos, tanto Braque como Léger se ven obligados a entrar en guerra, Picasso marcha a Avignon y coquetea con un nuevo clasicismo que, para muchos supone el abandono del cubismo, y Gris, en Collioure, lucha por sobrevivir ante la carestía a la que la guerra lo ha llevado.

Sin embargo, no son sólo estos cuatro los únicos artistas cubistas existentes en París con anterioridad a la Primera Guerra Mundial. Frente al individualismo de Picasso y Braque durante los primeros años del cubismo y bajo la protección de Kahnweiler –quien no contratará a Gris y Léger hasta bastante después–, surge un grupo de artistas que no se encuentran en el seno de ninguna galería ni bajo la protección comercial de ningún marchante, sino que exponen de manera conjunta bajo el nombre de cubistas en los salones

1. Acerca de la importancia de Kahnweiler como marchante y difusor del cubismo durante los primeros años de la guerra *vid.* ATENCIA CONDE-PUMPIDO, B.: “Los compradores del “Cubismo esencial”: Picasso, Braque, Gris y Léger”, *Boletín de Arte* 29, 2008, 563-568.
2. La contraposición a Alemania y todo lo que ella representaba no tardó en extenderse ideológicamente por todo el país. Henri Bergson analizaba el problema franco-alemán como un conflicto espiritual entre el despotismo –representado por Alemania– y la libertad –representada por Francia– (ANTLIFF, M.: *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton 1993); por su parte, Félix Sartioux, en su *Morale kantienne et morale humaine*, sentencia la ideología alemana –incluida la filosofía y más concretamente a Kant– de mentiras hipócritas (SARTIAUX, F.: *Morale kantienne et morale humaine*, Paris 1917), mientras que Pons, en *La guerre et l'âme française* en 1915 llega a acusar a la filosofía alemana de anticatólica y antifrancesa (PONS, A.: *La Guerre et l'âme française. Vers une double victoire. Seize conférences*, Paris 1915).

oficiales y entre los que se encontraban precisamente Gris y Léger así como Jean Metzinger entre otros<sup>3</sup>.

A éstos habría que sumar varios artistas no pertenecientes al cubismo pero sí a otros movimientos de vanguardia, como es el caso de Gino Severini<sup>4</sup>, que pese a ello mantenían una estrecha relación con éstos –ya trabajasen para Kahnweiler o bien de manera más libre, en los salones-, constituyendo así un interesante intercambio de gran calado en sus propias obras<sup>5</sup>.

Pese a las ya comentadas afirmaciones cronológicas por parte de la historiografía cubista, en torno a los años ochenta surgen algunos estudios orientados hacia el desarrollo artístico de estos artistas –tanto los que trabajaban junto a Kahnweiler como los que exponían en los salones- con posterioridad a 1914, así como una llamada de atención a la producción artística y más concretamente cubista de otros, -no necesariamente vinculados al movimiento de vanguardia de manera activa con anterioridad a esta fecha- a partir de 1915 y 1916, como es el caso de Henri Laurens, Jacques Lipchitz, María Blanchard o Diego Rivera entre otros. Es a través de estas nuevas historiografías como tenemos conocimiento de un hecho revelador: a la marcha de Kahnweiler, el testigo de protector del cubismo es recogido por un joven marchante francés llamado Léonce Rosenberg. Con la ayuda de Picasso y Gris<sup>6</sup>, Rosenberg irá firmando contratos hacia 1916 con una serie de artistas que no serán otros que los vinculados al cubismo con anterioridad a esta fecha<sup>7</sup>, a los que se suma-

3. A este respecto *vid.* AA.VV.: *Painters of the Section d'Or. The Alternatives to Cubism*, Buffalo / New York 1967; *id.* (Dir. DEBRAY, C; LUCBERT, F.): *La Section d'Or 1912, 1920, 1925*, París, 2001; GLEIZES, A.: *Souvenirs: le cubisme 1908-1914*, Ampuis 1997.
4. Gino Severini firmó el manifiesto futurista de 1910 junto a Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Giacomo Balla. Sin embargo, a diferencia del resto de sus compañeros afincados en Milán, Severini vivía en París. Este hecho no sólo explica el fundamental papel que el pintor italiano tuvo como difusor en Italia de la situación artística parisina sino que, a su vez, arroja luz sobre el por qué la pintura de éste durante los años previos a la guerra fuese la menos futurista de todas y por el contrario más cercana a otros movimientos de vanguardia y particularmente el cubismo
5. *vid.* SEVERINI, G.: *Il Tempo de l'Effort Moderne*, Firenze 1968; *id.*: *La vita di un pittore*, Milano 1983.
6. DEROUET, CH.: “Exposition Henri Laurens. Décembre 1918”, en AA.VV.: *Henri Laurens*, Lille 1992, 39-40.
7. Juan Gris sería uno de los primeros en firmar un contrato con Rosenberg pese a las dificultades que tuvo para rescindir el que ya tenía con Kahnweiler (GRIS, J.; ROSENBERG, L.: *Contrato*, París 20 abril 1916 (10422.298), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París, cfr: AA.VV (DEROUETH, CH.): *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg, 1915-1927*, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, París 1990, 22-24). Pocos días después lo harían Metzinger (METZINGER, J; ROSENBERG, L.: *Contrato*, París, 11 junio 1916 (10422.721), Fonds

rían otros que, o bien provenían de una obra cézanniana que finalmente daba un paso hacia el cubismo, o bien ahondaban en el propio movimiento desde sus incursiones mismas en el terreno artístico<sup>8</sup>. Todos estos artistas junto a Rosenberg formarían una galería bajo el nombre de *L'Effort Moderne*, cuya intención sería la de demostrar tanto a público como a crítica que el cubismo había sobrevivido a la guerra. A la defensa teórica que tanto el marchante como algunos de los integrantes de la galería reconvertidos en teóricos del movimiento, así como algunos literatos simpatizantes de éste, se sumaría la respuesta práctica o montaje de exposiciones propiamente cubistas desde el estallido de la guerra<sup>9</sup>.

---

Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París) y Braque (BRAQUE, G; ROSENBERG, L.: Contrato, París, 24 noviembre 1916 (10422.30), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París), quien sin embargo, encontrándose en el frente, no se incorporaría de manera activa hasta su vuelta definitiva en 1918. Por análogo motivo, la firma del contrato con Léger no se produciría hasta bastante después (LÉGER, F; ROSENBERG, L.: Contrato, París, 9 agosto 1918, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París, cfr: AA.VV. (DEROUET, CH.): *Fernand Léger. Une correspondance d'affaires*, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, París 1996, 35-38), mientras que Picasso sería el único de ellos que no firmase un contrato en exclusiva con el marchante. Éste, consciente de la fama y personalidad del artista, prefirió asegurarse ventas de tipo esporádico pero continuo a perder la producción de éste por presiones comerciales.

8. Entre ellos se encontraban Laurens y Lipchitz, (LAURENS, H; ROSENBERG, L.: Contrato, París, 18 abril 1916 (10422.497), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París; de Lipchitz no se conserva ningún contrato con Rosenberg, pero gracias a la correspondencia intercambiada con éste, en parte inédita, sabemos que mantenían una relación comercial ya por 1916, lo que hace pensar que muy seguramente éste se haya extraviado. A este respecto *vid.* LIPCHITZ, J.: A Léonce Rosenberg, París, 14 mayo 1916 (C13 9600.1023), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París), quienes ahondarían en el terreno escultórico cubista dando nuevas y diferentes posibilidades a las incursiones de Picasso de los años anteriores. A éstos se unen Rivera, quien desarrollaba una pintura más de corte cézanniano que cubista pero que llegaría a proponer una interesante visión de éste en la que se unían consideraciones políticas (RIVERA, D; ROSENBERG, L.: Contrato, París, 18 abril 1916 (10422.1248), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París), Herbin, quien sí realizaba cubismo, aunque de manera un tanto personal con anterioridad a la guerra (HERBIN, A; ROSENBERG, L.: Contrato, París, 18 abril 1916 (10422.310), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París), Gino Severini, proveniente del futurismo, María Blanchard o Henri Hayden, ambos también provenientes de una pintura cézanniana y de los que, al igual que Severini, no se conservan contratos con Rosenberg pero sí algunas cartas que atestiguan su relación con el marchante.
9. Hacia 1916 se produce un resurgir de la vida artística parisina desde el estallido de la guerra. Se comienzan a organizar algunas exposiciones de carácter más bien heterogéneo

Entre los escritos más sobresalientes que ahondan en este tema se encuentran los del británico Christopher Green. Entre sus primeros textos, sin duda a señalar diversos capítulos en un catálogo de exposición escrito en colaboración con Golding a principio de la década de los setenta<sup>10</sup>. Mientras que el capítulo dedicado a Léger (“Léger and L’Esprit Nouveau 1912-1928”) ahonda en un período cronológico más amplio que el que nos ocupa, el dedicado al “cubismo clásico” (“Cubism Classicised: a new view of Modern Life”) supone el germen de lo que más tarde Green llamara “cubismo de cristal” en su obra de 1987 y que se refiere concretamente al cubismo desarrollado durante los años de la guerra. Partiendo de la figura de Severini, Green comenta los artículos publicados por el pintor en 1916 y 1917 en el *Mercure de France*<sup>11</sup>, así como las incursiones de Dermée y Reverdy en *Nord Sud*<sup>12</sup> con el objetivo de dar así sentido a la línea estética de los escritos posteriores de Rosenberg<sup>13</sup>. Aunque esta idea aparece clara en el texto, su desarrollo es escaso en comparación con el que hace por ejemplo el estadounidense Mark Roskill<sup>14</sup>, mucho más completo y pormenorizado. Sin embargo, Roskill, que ahonda en cuestiones estéticas y teóricas, lo hace menos en el terreno práctico, al cual Green da mucha mayor relevancia. Así, se suceden en sus aportaciones al catálogo de la Tate Gallery, ejemplos de obras de Gris, Braque, Severini o Léger junto a los que en algunos casos son mencionados Ozenfant o Lipchitz. La importancia que Green da en este texto a Ozenfant como integrante de una tendencia clásica de la vanguardia será aplacada en *Cubism and its enemies*, donde se explica

que sin embargo son vistas por la crítica como propiamente cubistas. Sin embargo, no será hasta la inauguración de la galería de Rosenberg en marzo de 1918 con la exposición de Herbin (*Carton d’invitation à l’exposition Auguste Herbin du 1er au 22 Mars 1918*, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París), y más evidentemente en diciembre del mismo año, con la exposición Laurens (*Carton d’invitation à l’exposition Henri Laurens du 5 au 31 Décembre 1918*, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París), a la que seguirían toda una sucesión de muestras personales a lo largo de 1919, cuando el público y la propia crítica tengan la oportunidad de ver exposiciones propia e íntegramente cubistas.

10. GOLDING, J. y GREEN, CH.: *Léger and Purist Paris*, London 1971.

11. SEVERINI, G.: “Les Arts plastiques d’avant-garde et la Science moderne. Symbolisme plastique et symbolisme littéraire”, *Mercure de France*, 1916; *id.*: “Peinture d’avant-garde”, *Mercure de France*, 1917.

12. DERMÉE, P.: “Quand le symbolisme fut mort...”, *Nord Sud*, 1, 1917; *id.*: “Intelligence et création”, *Nord Sud*, 6-7, 1917; REVERDY, P.: “Sur le Cubisme”, *Nord-Sud*, 1, 1917; *id.*: “Une nuit dans la plaine”, *Nord-Sud*, 3, 1917; *id.*: “Essai d’esthétique littéraire”, *Nord-Sud*, 4-5, 1917; *id.*: “L’Emotion”, *Nord-Sud*, 8, 1917; *id.*: “L’image”, *Nord-Sud*, 13, 1918.

13. ROSENBERG, L.: *Cubisme et Tradition*, Paris 1920; *id.*: *Cubisme et Empirisme*, Paris 1921.

14. ROSKILL, M.: *The Interpretation of Cubism*, London / Toronto 1985.

el inicial apoyo del pintor al movimiento en torno a 1916 frente a las acusaciones al cubismo de ser un arte alemán<sup>15</sup> y el posterior interés o replanteamiento de la tendencia estética de Gris sin por ello participar activamente en el propio “cubismo de cristal”<sup>16</sup>.

A principios de la década de los ochenta, Green publica dos artículos consecutivos en la revista británica *Art History*<sup>17</sup>. Ambos de vital importancia para el estudio de la obra de Gris entre 1915 y 1919, suponen para el lector una antesala de lo más profundamente tratado en *Cubism and its enemies*, sin encontrarse sin embargo con una repetición de lo mencionado en los artículos. Pudiéndose ver como una continuación el uno del otro, Green desarrolla los procesos de síntesis y abstracción seguidos por Gris a partir de 1916 y debate acerca del momento clave de lo que sería por Reverdy denominado “purificación de las formas” que más tarde sería la base de la obra de la galería de Rosenberg<sup>18</sup>. Es por ello que, teniendo en cuenta que Gris constituye el hilo conductor y cabeza estética y

15. Los odios y las tensiones que se gestaban desde hacía tiempo toman con la guerra nuevos carices. El rechazo hacia todo lo alemán se extiende ahora a nuevos campos sin que el arte quede exento de ello. En este sentido el cubismo partía con desventaja si se tiene en cuenta que el mayor marchante del movimiento con anterioridad a 1914 había sido Kahnweiler, de origen alemán, al igual que Udhe, uno de sus más importantes compradores. Incluso el hecho de que Picasso y Gris fuesen españoles era algo que comenzaba a verse con recelo (GREEN, CH.: “Juan Gris, el cubismo y la idea de tradición”, en AA.VV.(Dr. TINTEROW, G.): *Juan Gris 1887-1927*, Madrid 1985, 93) por aquellos que abogaban por un arte propiamente francés: tanto basado en la tradición francesa como llevado a cabo por y para franceses (vid. BISSIÈRE, R.: “Le Réveil des Cubistes”, *L'Opinion*, 1916, 382; *id.*: “Organisons l'art français”, *L'Opinion*, 1916, 622-623). La supuesta filiación del cubismo con Alemania fue rápidamente desmentida por Ozenfant, quien desde *L'Elan* hacía campaña a favor de éste (OZENFANT, A.: “Notes sur le Cubisme”, *L'Elan*, 1, 1916, n.p.), al igual que Apollinaire se apresuraba a describir el cubismo como <<una escuela franco española, o más sencillamente latina>> (APOLLINAIRE, G.: “Lettre ouverte du 22 de septembre 1917”, *Mercure de France*, 1917).

16. Es decir, en la formación y línea estética del purismo.

17. GREEN, CH.: “Synthesis and the “synthetic process” in the painting of Juan Gris 1915-1919”, *Art History*, 1, 1982; *id.*: “Purity, poetry and the painting of Juan Gris”, *Art History*, 2, 1982.

18. Gris, y más tarde los integrantes de *L'Effort Moderne* hacían hincapié en una geometría total mediante un idioma frío y regularizado que daba a sus imágenes una calidad condensada que trataba de recuperar a maestros de la tradición francesa como Poussin, Ingres o Cézanne, lo que constituía una respuesta práctica al paradigma defendido por Severini, Reverdy, Dermée y Braque con anterioridad. Reverdy se dio cuenta de ello y afirmaría que la distancia y la fuerza llevaban a la *purificación*, e instaba a la práctica de la *semejanza por relaciones*, es decir, a proponer formas idénticas para la consecución de objetos que en principio no tienen nada que ver, tal y como Gris hacía.

prácticamente pensante de la galería<sup>19</sup>, estos artículos son interesantes, no sólo en cuanto al estudio de Gris, sino como base para el estudio del resto de los artistas que compartirían con él los años de la guerra en la galería.

Pero sin lugar a dudas, su obra más importante en relación con el tema que nos ocupa es la publicada en 1987<sup>20</sup>. Pese a que no todo el libro se dedica al cubismo, esta obra se consolida como de consulta obligada para aquellos que se interesen por el desarrollo estético del cubismo durante la Primera Guerra Mundial. En el bloque dedicado al tema, un primer capítulo pone en evidencia con brillantez, la tensión crítica con la que se encuentra Rosenberg durante el período de fundación y desarrollo de su defensa cubista<sup>21</sup>. Sin embargo, debemos señalar la poca profundización en la propia figura de Rosenberg, así como en el aparato teórico de su galería. Es realmente en la segunda parte del bloque, dedicado a capítulos monográficos de los artistas relacionados con el “cubismo de cristal”, donde la obra de Green se hace indispensable. Tomando como referencia algunas obras de cada uno de estos artistas, el autor traza diversos paralelismos y diferencias entre ellos, fundamentales para entender la respuesta práctica por parte de *L'Effort Moderne* durante los años de la guerra. A señalar sin embargo la inclusión de Archipenko entre estos artistas, el cual, a diferencia de Czaky, también incluido, nunca perteneció a *L'Effort Moderne* ni vendió obras a Rosenberg, por lo que, pese a la similitud estética entre los escultores que componían la galería y el escultor ruso, tal vez éste debería haber sido incluido en un capítulo aparte, puesto que Green los engloba a todos como “los defensores del cubismo” con Rosenberg y *Nord Sud* a la cabeza, mientras que en el caso de Archipenko esto no es del todo cierto. Por otra parte, Henri Hayden no aparece en su obra.

Años más tarde y tras la publicación de diversos capítulos en catálogos de exposición dedicados a, en su mayoría, Gris o Léger<sup>22</sup>, el autor británico

19. Aunque tal vez Rosenberg no lo viese así, fue realmente Gris el que consiguió aunar vanguardia y tradición en un momento en el que el cubismo, más que la vanguardia, necesitaba un “lavado de cara” a toda costa. Sus procedimientos resultaron ser verdaderamente innovadores y serían el germen de las investigaciones de otros artistas de *L'Effort Moderne* que junto al propio Gris sentaron las bases del cubismo de la guerra.

20. *id.*: *Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1928*, New Haven / London 1987.

21. Green distingue dos grupos fundamentales en este primer bloque: los defensores y los detractores del cubismo. Aunque bastante aclaratorio en cuanto a la tensión crítica del momento, Green no menciona la propia situación artística del París de la guerra. Omite o nombra muy por encima las asociaciones como *Lyre et Palette* que a tantos eventos dieron cabida, *Art et Liberté* o *Les Soirées de Paris*, así como la exposición de *L'Art Moderne en France* organizada por Salmon o las realizadas por Mme. Bongard y Ozenfant.

22. *id.*: “La peinture de Léger pendant et après la Guerre. De 1914 à 1920”, *Fernand Léger. Le rythme de la vie moderne 1911-1924*, Paris 1994; *id.*: *op.cit.*, 93.



publicará en el 2001 *Arte en Francia*<sup>23</sup>. Ampliando cronológicamente su campo de acción e incluyendo igualmente parámetros estéticos, esta obra incide mayoritariamente en problemáticas de índole política y social en relación con el arte de este período. En cuanto al momento que nos ocupa, sus antecedentes y consecuencias, podría paragonarse a la obra de Cottington de *Cubism in the shadow of the war*<sup>24</sup>.

Los estudios de Cottington pueden considerarse fundamentales para el conocimiento del cubismo de manera general. Frente a su pequeña monografía sobre el cubismo<sup>25</sup>, que constituye la puesta al día de las grandes monografías sobre el tema de las décadas anteriores como son las de Golding<sup>26</sup>, Cooper<sup>27</sup> o Rosenblum<sup>28</sup>, seguramente más interesante y completa resulta *Cubism and its histories*<sup>29</sup>. Su obra precedente, *Cubism in the Shadow of the War*, trata sobre cubismo y al mismo tiempo no trata sobre cubismo. Nos explicaremos: trata sobre cubismo desde el punto y hora en el que toma como eje central tanto el arco cronológico del cubismo como el movimiento en sí mismo como núcleo del tema a desarrollar. Sin embargo, no se ahondará en cuestiones estéticas o teóricas así como tampoco prácticas, sino históricas. Cottington parte por tanto de la situación política y social del París de los años previos a la guerra para extrapolar todo ello al terreno artístico y tratar de encontrar así respuesta a problemáticas y dificultades no propiamente artísticas dentro del desarrollo del cubismo<sup>30</sup>. Algo parecido ocurre con *Cubism and its histories*. Seleccionando una serie de puntos clave, Cottington no toma un solo tema desarrollado a través de capítulos, sino temáticas interesantes sin aparente relación entre ellas que ayudan a constituir una visión más amplia sobre el cubismo.

El interés de Cottington por la rama historico-política del cubismo desarrollada en parte de sus libros, encuentra nuevamente eco en algunos de

23. *id.*: *Art in France 1900-1940*, Madrid 2001.

24. COTTINGTON, D.: *Cubism in the shadow of war: the avant-garde and politics in Paris 1905-1914*, New Haven / London 1998.

25. *id.*: *Cubism*, London 1998.

26. GOLDING, J.: *Cubism: A History and an Analysis 1907-1914*, London 1959.

27. COOPER, D.: *The Cubist Epoch*, London 1970; *id.*: *The Great Years*, London 1973.

28. ROSENBLUM, R.: *Cubism and Twentieth-Century Art*, New York 1976.

29. COTTINGTON, D.: *Cubism and its histories*, Manchester / New York 2004.

30. Dado que la historia del cubismo de Cottington es un tanto particular, en ésta no se hace alusión a Rosenberg o a la galería *L'Effort Moderne* ni tampoco a la época que nos ocupa. Sin embargo, difícilmente será entendible el clima político y social que envolvió la formación y desarrollo de la galería así como las propuestas estéticas de sus integrantes sin tener conocimiento de lo sucedido durante los años inmediatamente anteriores en este sentido. El propio concepto de retorno al orden que ondeaba en algunas de las exposiciones cubistas de la galería Rosenberg no podría ser entendido sin las explicaciones anteriores de Cottington.



sus artículos. Ejemplo de ello sería “What the Papers say”<sup>31</sup>, donde tomando como ejemplo los *collages* de Picasso de 1912, el autor tira de hemeroteca para analizar punto por punto las noticias que aparecen en los periódicos utilizados por Picasso para la realización de éstos, poniendo además en relación distintas noticias de distintos *collages*. En su artículo del *Burlington Magazine* de 1984<sup>32</sup>, Cottington avanza algunos años para estudiar la crítica de Jacques Rivière a través de la *Nouvelle Revue Française*, vinculada a la defensa de la idea de retorno al orden, no menos cargada de sentido político.

Pero si hablamos de retorno al orden, no podemos dejar de mencionar a Kenneth Silver, si acaso el autor que más concreta y taxativamente se ha dedicado al tema. A diferencia de Cottington y aún partiendo de sus mismos presupuestos históricos, Silver avanza algo más en el tiempo, hasta llegar a la Primera Guerra Mundial, para tratar más propiamente la situación política e histórica que llevó al desarrollo de una crítica, tanto literaria como artística, que demandaba un mayor clasicismo y entendimiento basados en parámetros propiamente franceses en contraposición a los excesos provocados por las vanguardias con anterioridad al conflicto bélico durante los primeros años del siglo<sup>33</sup>. Dichos deseos de “vuelta al orden francés” se oponían a la proliferación de ghettos artísticos extranjeros en París, considerados ya desde un punto de vista extra-artístico como perjudiciales para la evolución de un

31. *id.*: “What the Papers say: Politics and Ideology in Picasso’s Collages of 1912”, *Art Journal*, 1988.

32. *id.*: “Cubism, law and order: the criticism of Jacques Rivière”, *Burlington Magazine*, 126, 1984.

33. Como contraposición a las exposiciones cubistas organizadas en *L’Effort Moderne*, surgen otras muestras en las que participarían algunos de los artistas despedidos por Rosenberg o con los que nunca llegó a firmar un contrato, como fue el caso de Rivera o Lhote, y que proponían un nuevo clasicismo derivado de la propia superación del cubismo que fue muy del gusto, ya no sólo de los críticos anti-cubistas como Vauxcelles —éste menciona la exposición llevada a cabo por Lhote en la galería Druet felicitándolo por su trabajo así como por ser uno de los primeros de su generación (PINTURRICHIO [VAUXCELLES, L.]: “Pluie d’expositions”, *Le Carnet de la Semaine*, 181, 1918, 8), mientras que alaba la exposición conjunta de Rivera, Favory, Lhote, Corneau y Fournier, quienes, muy sabiamente, han sabido seguir a Cézanne y superar el cubismo (*id.*: “Nos jeunes”, *Le Carnet de la Semaine*, 191, 1919, 7)- sino de gran parte de la crítica de manera general. Por ejemplo, Kahn valoró positivamente la exposición de Lhote en la galería Branger por mostrar un aire abierto y liberado de recetas anteriores —es decir, el cubismo- que estropeaba su arte (KAHN, G.: “L’Heure Artistique”, *L’Heure*, 1919). Por su parte, Waldemar George constataba, a raíz de la exposición de Corneau en la galería Blot, que éste había entendido y superado el cubismo, decantándose por una vuelta a la naturaleza (GEORGE, W.: “Eugène Corneau”, *Le Carnet Critique*, 8, 1919, 41-43).

conciencia eminentemente francesa<sup>34</sup>. En este sentido, Silver dedica una de sus primeras obras al ghetto artístico por excelencia de los años de la guerra y posteriores, Montparnasse<sup>35</sup>, reduciendo aún más el círculo al focalizarlo en artistas únicamente judíos<sup>36</sup>. El estudio de las dificultades de estos artistas unido a la situación política del momento debió ser lo que llevaría a Silver a publicar cuatro años más tarde su *Esprit de Corp*<sup>37</sup>, que partiendo de la misma temática, amplía su campo de acción a todos los artistas que participaban de la vanguardia durante la guerra para pasar, dos años más tarde, a *Le retour à l'ordre*<sup>38</sup>, en el que se estudia el desarrollo práctico de éste a través de distintos artistas y propuestas que pretendían dar respuesta a toda la problemática planteada en *Esprit de Corp*.

Pero si volvemos a una vía de investigación más completa en lo referente a *L'Effort Moderne*, no podemos dejar de mencionar a Derouet. Hablar de Christian Derouet es hablar de Léonce Rosenberg. Gran conocedor del período histórico que abarca la Primera Guerra Mundial, será el responsable, como conservador de la *Bibliothèque Kandinsky du Centre George Pompidou*, de la adquisición de los *Fonds Rosenberg* por parte del MNAM. Pese a ello, y aún pese a la cantidad de escritos de su mano que nos ayudan a desentrañar los entresijos de la figura del marchante, debemos lamentar la falta de una monografía o estudio profundo dedicado en exclusiva a él, su galería, publicaciones y proyectos.

Debemos sin embargo, ir sumando nuevas piezas al puzzle e ir al mismo tiempo eliminando las repetidas. Sus artículos o prefacios de trabajos más ambiciosos repiten algunos conceptos e ideas, o tal vez sean deudores de una

34. Así defendería Bissière la necesidad de un orden propiamente francés en contraposición al “caos” provocado por los artistas extranjeros e instalados en París: “Nuestro silencio promueve las audacias, y si nosotros no nos defendemos tendremos que renunciar a los resultados de una labor que dura desde casi un siglo. Si el público se impregna de [las] concepciones de orden, de lógica y de disciplina que caracterizan la joven escuela francesa, comenzará a ver claro y no prestará la más mínima atención a elucubraciones desequilibradas. Los susodichos que vienen a instalarse en nuestro país saben muy bien que si es cuestión de pintura o de escultura sería no son capaces de luchar con nuestros concurrentes franceses, por lo que se ensañan impidiéndonos el ponernos de acuerdo sobre una doctrina”. BISSIÈRE, R.: *art.cit.*, 622-623.

35. Esta xenofobia se postergará durante toda la década de los veinte y treinta. Así, en 1930, Camille Mauclair se refería al círculo artístico de Montparnasse, integrado fundamentalmente por artistas extranjeros, como <<el cáncer montparnasiano>>, en GREEN, CH.: *op.cit.*, 353.

36. SILVER, K.: *The Circle of Montparnasse: Jewish artist in Paris 1905-1945*, New York 1985.

37. *id.*: *Esprit de corp. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, Princeton 1989.

38. *id.*: *Le retour à l'ordre*, 1991.

misma e insistente mirada al marchante, al que se le critica en exceso su fuerte carácter y su control moral sobre los artistas. Así, en un capítulo de un catálogo de exposición dedicado a Herbin<sup>39</sup>, Derouet relata la difícil relación profesional mantenida entre Rosenberg y el pintor, mientras que en sus capítulos aportados a las muestras expositivas de Rivera<sup>40</sup> o Laurens<sup>41</sup> se repite el modelo. No podemos culpar a Derouet por ello. Es cierto que Rosenberg tenía un carácter complicado y también es cierto que en las correspondencias intercambiadas entre los artistas y el marchante –de las cuales los dos únicos ejemplares dedicados a Gris y Léger, han sido publicados por el propio Derouet<sup>42</sup>, además de algunas citas de distintos artistas en sus artículos o colaboraciones para catálogos de exposición- aparecen con frecuencia disonancias entre ellos. Pese a ello, no encontramos en los escritos de Derouet, ni un estudio taxativo de la figura de Rosenberg, ni un acercamiento al aparato teórico de los integrantes de la galería que ayude a entender mejor los proyectos de edición del marchante<sup>43</sup>, con excepción de un pequeño artículo, nuevamente crítico hacia la figura de Rosenberg de 1982<sup>44</sup>.

39. DEROUET, CH.: “Un partenariat difficile: Auguste Herbin et Léonce Rosenberg”, *Herbin*, Paris 1994.

40. *id.*: “Diego Rivera ou comment être ou n’être plus cubiste”, *Art d’Amérique Latine 1911-1968*, Paris 1992.

41. *id.*: *op.cit.*

42. *id.*: *op.cit. passim*.

43. Si bien éste se había planteado como objetivo la defensa del cubismo por medio de una serie de exposiciones personales de las obras de los principales artistas cubistas, su verdadero interés residía en la elevada creación de un cubismo literario, razón por la cual no tarda en rodear a su galería de poetas. Numerosos fueron sus proyectos, que por lo general agrupaban a poetas y artistas –de forma más bien azarosa-, en trabajos que nunca vieron la luz. Los altos precios de coste, así como las ya caras actividades de la galería, que unían a las exposiciones jornadas musicales y literarias impedían a Rosenberg la ejecución de dichos ideales. Igualmente fallido fue el proyecto de un periódico propio de la galería que debía llamarse *L’Almanach de L’Effort Moderne* y que fue arruinado por la aparición de *L’Esprit Nouveau* en octubre de 1920, obligando al marchante a retrasar el proyecto, que sólo fue posible varios años después a través del *Bulletin de L’Effort Moderne*, publicado entre 1924 y 1927. Sin embargo, no todos los proyectos de Rosenberg fueron fallidos. Éste había ideado la publicación de una serie de monografías de lujo sobre los artistas de la galería bajo el título de *Les Maîtres du Cubisme*. Pese a que no todos fuesen finalmente editados, sí es cierto que los que finalmente llegaron a imprenta constituyeron las primeras monografías sobre el cubismo que de Léger, Picasso y Gris se hicieron, con prólogo de Maurice Raynal (RAYNAL, M.: *Fernand Léger: vingt tableaux*, Paris 1920; *id.*: *Juan Gris: vingt tableaux*, Paris 1920; *id.*: *Pablo Picasso*, Paris 1921), así como de Braque, en este caso con prólogo de Bissière (BISSIÈRE, R.: *Georges Braque*, Paris 1920).

44. DEROUET, CH.: “De la voix et de la plume. Les émois “cubistes” d’un marchand de tableaux”, *Europe, revue littéraire mensuelle*, 638-639, 1982.

Para finalizar, y si nos referimos a correspondencias intercambiadas entre artistas o artistas y marchante, debemos en este caso mencionar, no a un autor en concreto, sino a pequeñas aportaciones individuales a través de artículos, como es el caso de Catterina Zappia con su estudio sobre Severini y sus relaciones con Rosenberg<sup>45</sup>, o bien algunos ecos en catálogos de exposición llevados a cabo por el MNAM<sup>46</sup>.

Por tanto, aunque como hemos visto, la época a la que nos referiremos ha sido estudiada desde un punto de vista histórico con premura, tanto por Cottington en sus antecedentes, como por Silver en su propio desarrollo; desde un punto de vista práctico por Green, y desde la profundización, por parte de Derouet, en algunos aspectos de la relación de Rosenberg con los artistas integrantes de la galería, carecemos de una obra que resuma todos estos conceptos y contenidos, vinculándolos unos con otros, y que profundice taxativamente en el cubismo desarrollado por los artistas y el marchante de *L'Effort Moderne*, sus críticos y sus admiradores.

45. ZAPPIA, C.: “Severini, Picasso e i frères Rosenberg: arte e mercato negli anni della grande guerra”, *Comentari d'arte*, 20-23, 2005.

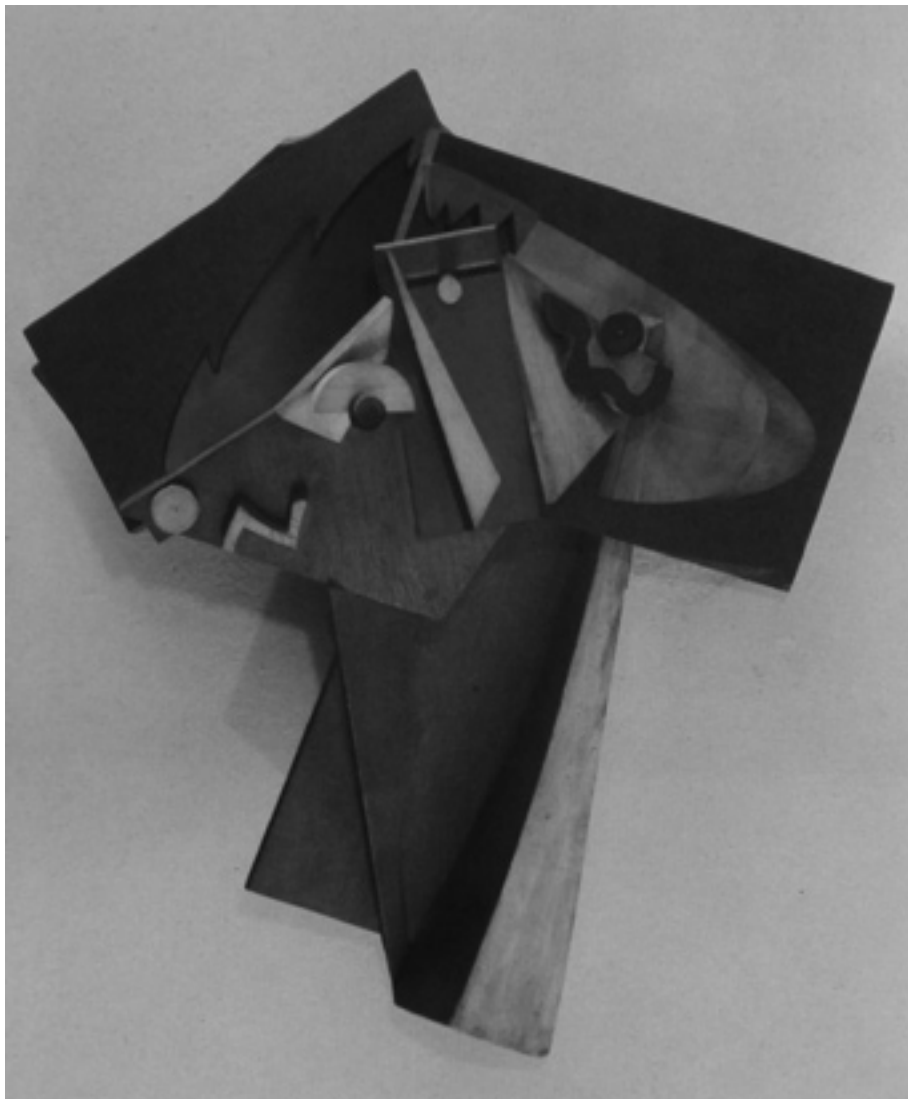
46. AA.VV.: *Henri Laurens. Le Cubisme. Constructions et papiers collés 1915-1919*, Paris 1986; *id.*: *Braque & Laurens. Un dialogue autour des collections du Centre Pompidou*, Paris 2005.



DIEGO RIVERA, *Nature morte espagnole*, 1915.



JUAN GRIS, *Le Damier*, 1917.



HENRI LAURENS, *Tête*, 1915.





JEAN METZINGER, *Nature morte avec montre et bol de fruits*, 1917.



FERNAND LÉGER, *La Ville*, 1919.